

RESEÑAS

Un filosofo alla corte di Bisancio

MICHELE PSELLO

Imperatori di Bisanzio (Cronografia).

Introduzione di Dario Del Corno, testo critico a cura di Salvatore Impellizzeri, commento di Ugo Criscuolo, traduzione di Silvia Ronchey.

Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano, 1984, 2 vol.

STEFANO ARDUINI

Universidad de Bolonia

Il nome di Bisanzio è spesso associato, in Occidente, a qualcosa di negativo: un che di oscuro, misterioso, una cultura sclerotica e contorta, un mondo chiuso che ha realizzato nella sua capitale un microcosmo perfetto. Non è da escludere che questa immagine sia dovuta ad una fondamentale ignoranza, e meglio ancora all'incomprensione di una civiltà che è ellenica e cristiana al tempo stesso, che ha inoltre ereditato e conservato, in una maniera che non è nemmeno concepibile per il medioevo barbarico, l'eredità di Roma come impero universale. In questa incomprendimento v'è forse anche lo smarrimento ed il sospetto innanzi ad un impero millenario che in innumeri cambiamenti ha conservato il nucleo del suo essere, l'orgoglio della propria tradizione.

Credo che un lettore sensibile ed attento non possa far a meno di pensare queste cose leggendo un libro come quello che Michele Psello scriveva verso la metà del secolo XI «... ove si narrano i fatti degli imperatori Basilio e Costantino, che videro la luce nella Sala della porpora, Romano Argiro, loro successore, e dopo di lui Michele il Paflagone, e Michele suo nipote, che fu cesare e regnò dopo di lui, e quindi Donna Zoe e Donna Teodora, le due sorelle porfirogenite, e Costantino Monomaco, che ne condivise il trono, e Donna Teo-

dora, che regnò anche sola, ... e dopo costui Isacco Comneno, sino alla proclamazione di Costantino Duca» (p. 7).

Michele Psello era nato a Costantinopoli, sotto l'imperatore Basilio II il Bulgaroctono, nel 1018 da famiglia piccolo-borghese ed era stato battezzato con il nome di Costantino, mutato in Michele durante la breve, e forse opportunistica, vita monacale. Dopo anni di studio e di tirocinio legale, lo ritroviamo, nel 1041, funzionario della cancelleria imperiale da dove inizierà la sua splendida carriera che lo porterà, già nel 1043, ad essere segretario personale dell'imperatore Costantino IX Monomaco. Uomo di una versatilità straordinaria e al contempo di una profondità inusitata, sarà sulla scena di Bisanzio per circa un trentennio monopolizzandone, in certo senso, la vita culturale e politica. Le molteplici occupazioni politiche, letterarie, mondane, non gli impedirono tuttavia di dedicarsi ai suoi studi prediletti e di farsi maestro fondando una delle scuole più famose non solo in Oriente ma anche in Occidente, cosa che gli meritò un ruolo principale, fu console dei filosofi, quando Costantino Monomaco decise la fondazione dell'Università di Costantinopoli. Dopo la breve esperienza del convento, nel 1057, Michele viene richiamato a corte ad esercitare la sua abilità politica e diplomatica che lo condurrà a vivere da vicino le esperienze di altri tre imperatori e ad essere stretto collaboratore di Eudocia, la moglie di Costantino X, nei mesi in cui questa resse l'impero in nome dei figli. Con Michele VII Duca (ma la cronaca dei Duca risulta aggiunta in un secondo tempo, sotto lo stesso Michele VII, e lasciata incompiuta per la morte dell'autore) si conclude la *Cronografia* e poco sappiamo della vita di Psello dopo questo imperatore, sembra che avesse perso quella fortuna che lo aveva sempre accompagnato, morì probabilmente poco dopo l'incoronazione, nel 1078, di Niceforo III Botaniate.

Per questa straordinaria versatilità, per il suo essere uomo totale, la vita di Psello è emblematica del mondo bizantino, non a caso, non solo credo per una personale vanità, essa si intreccia alla narrazione storica presente nella *Cronografia*: «Psello dimostra una straordinaria capacità di trovarsi sempre, al momento giusto, dalla parte giusta —scrive Dario Del Corno che ha introdotto la presente edizione—. La sua autorità a corte seppe sopravvivere a una decina di imperatori, lungo un periodo di trent'anni, ed egli contribuì in maniera determinata a farne e disfarne più d'uno» (p. XVIII). E' la vita di un maestro di filosofia, di un erudito, di un politico, di un abilissimo retore, che riassume in sé la grandezza della cultura bizantina, anche per quel tanto di pedante, o al contrario, di spregiudicato che stupisce un moderno lettore. In Psello si mostra patente e si riassume il dissidio fondamentale di tutto il mondo bizantino: il contrasto fra la realtà complessa, che continuamente sfugge all'indagine dello studioso, e la cultura millenaria che tenta di interpretare quella realtà.

Questo aspetto credo si rinvenga in un altro libro¹ di recente pubblicazione in Italia che meriterebbe un discorso a parte ma che qui può essere utile per confermare quanto ora accennato. Scorrendo gli autori di questa antologia della letteratura bizantina, abbracciante più di mille anni, il dissidio fra la realtà che muta continuamente e la tradizione della cultura si fa evidente. E forse il motivo è proprio da ricercare in quei quattro elementi unificanti che i curatori (Umberto Albini ed Enrico Maltese) individuano nella civiltà bizantina. Motivi che tuttavia io riordinerei diversamente dando in primo luogo la precedenza al fatto che Bisanzio sa resistere agli attacchi che per secoli la circondano adoperando armi diverse, diplomazia, esercito, denaro, tradimento; «... per i bizantini qui è in gioco una qualità psicologica, incline a contemplare i propri strumenti logici e verbali fino a dimenticare l'oggetto e ovattarlo, quasi che solo la moltiplicazione dei percorsi mentali e linguistici potesse garantire la desiderata sicurezza esistenziale» (Albini-Maltese, p. XIII). In secondo luogo è importante ricordare la concezione teocratica del potere. L'imperatore è il 13.^o apostolo ed in quanto tale, in quanto sacerdote, controlla, fin nei più minimi particolari, ogni attività quotidiana. Bisanzio è, in terzo luogo, il punto d'incontro di due culture, quella greca, utilizzata anche come struttura valida della fede cristiana, e quella ecumenica romana. Infine, a coronamento di tutto questo occorre ricordare «il privilegio accordato al segno. A Bisanzio la cosa indicata conta meno del gesto e del vocabolo che indicano, la ritualità si sovrappone all'atto decisivo e determinante e lo veste, lo abbellisce e al tempo stesso lo nasconde» (Albini-Maltese, p. XIII).

Psello vive tutto questo, sente l'intimo dissidio che ne deriva e per dominare la contraddizione che sussiste fra mondo dei segni e realtà, fra tradizione e presente contingenza, egli percorre tutte le contrade dello spirito umano. Tutta la filosofia, dagli ultimi interpreti fino ai primi filosofi, e poi ancora la teologia, la medicina, la musica, l'astronomia, financo gli studi misterici e le scienze occulte lo vedono accanito studioso ed interprete. Non si tratta, si badi bene, di semplice enciclopedismo; Psello percorre sia le tecniche base per la formazione filosofica, sia i livelli più alti del sapere, con la consapevolezza che tutto è legato, che il buon filosofo non può far altro che risalire i nodi della rete ormai immensa in cui si è configurato il sapere umano ed in questo modo tentare di porre ordine nella realtà, che la tradizione ha lasciato un patrimonio immenso da custodire ed interpretare, egli è ormai convinto che tutto sia stato detto ed occorra soprattutto ritornare alle fonti originali del sapere: «E se qualcuno —scrive Psello— volesse lodare la mia cultura... lo faccia perché, se qualche stilla di sapienza ebbi a raccogliere, io non la mendicai da fonte corrente, ma da quelle sorgenti ch'io trovai sigillate e che dissuggellai e purgai, con mol-

¹ Cfr. AA. VV. *Bisanzio nella sua letteratura*, a cura di Umberto Albini e Enrico V. Maltese, Garzanti, Milano, 1984.

to affanno facendone scaturire quella vena d'acqua che correva nel profondo» (p. 289).

Questo programma non era certo fine a se stesso, non era in altri termini un programma soltanto libresco. Nel ripercorrere tutti i classici v'era anche un'educazione alla vita proprio nella misura in cui la vita, quella di un popolo come quella dell'imperatore, è parte della storia e la storia è cultura. E quando entrambe sono guidate dalla Provvidenza allora i classici entrano nel percorso necessario per giungere alle verità cristiane. «Contro gli ideali ascetici che negano all'uomo il diritto all'umanità, la filosofia esprime l'armoniosa integrazione dell'uomo nella realtà, dove la natura è l'intermediario fra la creatura e il creatore... Il bios theoretikos, la solitaria contemplazione fra i monti, è destino di pochi eletti; ma il cammino degli uomini corre soprattutto fra i propri simili» (Dal Corno, p. XXIII). In questo senso Psello ha una visione esemplare, egli scrive nell'*Encomio per Costantino Lichudi*: «Io preferisco trovarmi dalla parte degli uomini partecipi della sympatheia, e venire accusato di non avere raggiunto la perfezione nella sapienza, piuttosto che apparire insensibile e aysympathes nella mia natura». In questa affermazione occorre trovare il significato del diretto coinvolgimento di Psello nella vita politica del suo tempo, un impegno che al di là degli intrighi e delle abilità diplomatiche supera la semplice affermazione personale e diviene aperta adesione del filosofo al mondo degli uomini, un'adesione che in un altro ambiente e cultura realizzava il motto terenziano «Homo sum: humani nihil a me alienum puto». E' per questo che la voce di Psello ci giunge straordinariamente limpida attraverso nove secoli, perché quanto scrive, oltre a illuminarci su una cultura e su un mondo in gran parte sconosciuti, ci dice qualcosa, proprio quando parla di imperatori, cesari e generali, sull'uomo. Con questa rappresentazione, che dal singolo, dall'imperatore centro del mondo, si espande fino a toccare gli aspetti multiformi della vita umana, Michele Psello ci ha lasciato, del mondo bizantino, un quadro straordinario e il lettore moderno forse a volte intravede, in quelle ombre che popolano la reggia, qualcosa di molto più vicino di quanto il tempo non lasci immaginare.

Una edición de Antonio de Guevara

ANTONIO DE GUEVARA

Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear.

Edición de Asunción Rallo.

Madrid, Cátedra, 1984.

EDUARDO CREUS VISIERS

Universidad de Barcelona-Central

Bien curiosa es la suerte que ha correspondido a la producción guevariana, de fama extraordinaria en su tiempo, traducida a diversas lenguas y leída profundamente por un público mayoritario a pesar del desprecio de la élite humanista, influyente en la obra más temprana de un Cervantes o en la de un Montaigne, relegada a despectivo olvido con el transcurrir del tiempo y modernamente retomada por la crítica especializada desde más amplias perspectivas. Curiosa suerte porque se trata de una obra de originalidad y vitalismo poco comunes, moderna en muchos sentidos y precedente del subjetivismo ensayístico contemporáneo, circunstancias estas que poco explican su inexcusable desconocimiento. Contra ello, y en un encomiable afán divulgativo, la doctora Asunción Rallo hace nuevamente hincapié en el escritor renacentista editando dos de sus obras, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* y *Arte de marear*, ambas hasta ahora de difícil acceso para el lector interesado, y añadiendo un documentado estudio introductorio que nos ofrece una interpretación que profundiza en planteamientos expuestos en su libro *Antonio de Guevara en su contexto renacentista* (Madrid, 1979).

Antes de abordar la obra de fray Antonio era imprescindible una aproximación al autor, y Asunción Rallo ha optado por apuntar significativas directrices biográficas en torno a su condición de cortesano y religioso. Guevara,

reclamado como predicador en la corte de Carlos V (donde el fraile ha de moverse en un medio esencialmente competitivo en que el respaldo de las altas esferas es firme garantía para quienes ambicionan cargos de algún relieve), iniciaba su carrera literaria en 1529 publicando su libro *Relox de príncipes*, obra que ya era conocida a través de manuscritos y ediciones apócrifas. Diez años después aparecen publicadas cinco obras (*Década*, *Aviso de privados*, *Menosprecio*, *Arte de marear*, *Epístolas familiares*) que constituirán lo más llamativo de su producción. En ellas el autor ofrece su personal experiencia a un público esencialmente cortesano por medio de un discurso de gran vivacidad, un *casi diálogo*, como afirma A. Rallo al analizar en su edición el *arte de escribir guevariano*, donde la incorporación de *auctoritas* inverosímiles hace peculiarmente contundentes sus argumentos.

«La oposición entre la vida de corte y la de aldea —recordaba Octavio Paz hace unos años— no es nueva; pero lo que fue ejercicio de retórica, esmaltado de máximas estoicas o epicúreas, para los escritores de la antigüedad y sus descendientes renacentistas y barrocos, se ha transformado en una experiencia desgarradora para los modernos». Pero no se espere en Guevara tanto un trazado simplista, una exposición por completo acorde con la finalidad que el título de la obra anuncia, como el vital planteamiento de un conflicto de resolución ambigua, matizado por subjetividad envolvente y protagonista que viene a reafirmar la voluntad de creación que Marichal ha reconocido al considerar a fray Antonio escritor «por el simple gusto de escribir, escritor nato». *Menosprecio de corte* expone la trabajosa vida, cargada de pesares, riesgos y desengaños, de quien se mueve en ámbitos cortesanos, y la opone a la del hidalgo de aldea, poseedor de bienes tan humildes como *una lanza en la puerta*, *un rocín en el establo*, *una adarga en la cámara*, pero que goza, en cambio, de los privilegios de una vida más tranquila y retirada. Los tres capítulos finales dejan atrás la anterior exposición para abrirse a un protagonismo absoluto del autor, y son, por ello, reveladores del motivo último de una obra que Asunción Rallo ha preferido interpretar sobre la base de un minucioso análisis de la ideología que del texto se desprende. La editora establece la relación entre *Menosprecio de corte* y una tradición literaria de honda raigambre cristiana en confluencia con el influjo clásico del temprano humanismo. El hecho de recurrir fray Antonio a la cita, no siempre verosímil, de numerosos autores clásicos supone una desvinculación de lo cristiano que no implica «inscribir el *Menosprecio* en ninguna escuela ni corriente ideológica».

A manera de *sermón* fue escrito el *Libro de los inventores del arte de marear*, tratándose en él «muy excelentes antigüedades y avisos muy notables para los que navegan en galeras». Disfraz bajo el que la sagacidad crítica de Guevara apuntaba a un objetivo de señalada trascendencia si se considera el momento histórico en que la obra aparece: el tema de la ambición humana dis-

puesta a arriesgarlo todo a la caprichosa fortuna. Atrás quedó el seguro puerto de la aldea, Guevara nos embarca ahora en una incierta aventura. «El mar es —comenta Asunción Rallo— paradigma de inestabilidad, de los sufrimientos del hombre en el mundo, redoblados por la condición del que los tienta, ciego o enloquecido por el afán de subir y alcanzar riquezas, poder y gloria». Nada descuida en este tratado el analítico espíritu del fraile, quien, tras exigir con desenfado la atención (la complicidad también) de su público, expone a lo largo de diez irónicos capítulos un análisis de los muchos peligros que el mar encierra y de los riesgos e inconvenientes que necesariamente habrá de sufrir el insensato viajero. Sabremos de leyendas, de inventores, del escepticismo de los sabios, de corsarios; se nos describirá la mar, se nos hablará del *bárbaro lenguaje* marino y, por último, se anotarán necesarias previsiones para un hipotético navegante. Pero ante todo habla aquí, una vez más, la experiencia, y una vez más la experiencia parece ofrecernos claves de esta obra, pues cuanto se narra sobre los abusos que ha de sufrir el viajero (en las aduanas, por ejemplo) lo había vivido el autor al volver de Túnez con la flota del emperador. Guevara, creador despierto y crítico, compone este entretenimiento de cortesanos que ofrece al lector de hoy un testimonio desde el enfoque de los hechos más triviales y prosaicos, pero también más desatendidos, de su tiempo: pocos tratados de impecable y erudita seriedad hubieran podido dibujar con más agudeza y precisión la crónica de lo cotidiano que en tantos momentos es la innovadora producción profana de fray Antonio.

Guevara fue autor de indiscutible éxito en su tiempo; las numerosas ediciones de sus libros dan fe del generalizado entusiasmo ante aquella original forma de concebir la literatura. Lino Canedo (AIA, VI, 1946) contabiliza, además de las dieciséis castellanas, una veintena de ediciones francesas y algunas holandesas, alemanas, inglesas e incluso latinas, así como varias cuadrilingües (en español, italiano, francés y alemán) de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Más humilde, *Arte de marear* contaba con ocho castellanas y una inglesa, si bien fue apareciendo junto con el *Aviso de privados* o el *Menosprecio*. La edición de los dos textos que ahora presenta editorial Cátedra reproduce la princeps, impresa en Valladolid por Juan de Villalquarán en 1539. Asunción Rallo ha optado por actualizar grafías, puntuación y acentuación organizando la disposición de los párrafos según criterios de estructuración interna y ofreciendo numerosas anotaciones a pie de página que, lejos de estorbar la lectura de los textos, responden a una necesidad de contextualizar ambas obras a través de referencias a la producción del autor o a la de otros renacentistas. Particular interés —por lo conflictivo del tema— reviste el cotejo de ciertos pasajes de Guevara con los *Apotegmas* de Erasmo, señalándose así una posible relación con la obra del humanista holandés.

El tema de la incertidumbre y la renuncia, expresado en la antítesis tierra-mar, aldea-corte, siendo común a ambas obras justifica —si la justificación fuera precisa— una edición que las aúne en un volumen. «Fray Antonio de Guevara es todavía el continente sumergido de la literatura española», escribía Márquez Villanueva en 1979; hoy se ofrece al lector una nueva ocasión de remediar tan injusto y prolongado olvido.

Sobre el Conde Lucanor

MARTA ANA DIZ

Patronio y Lucanor: La lectura inteligente «en el tiempo que es turbio».

Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1984, 183 pp.

JORGE CHECA

Universidad de Santa Bárbara (California)

Si bien la importancia artística o histórica de muchos textos medievales españoles no ha hallado todavía una atención proporcionada por parte de la crítica, no es éste, ciertamente, el caso de *El Conde Lucanor*. Estudiosos del calibre de Ayerbe-Chaux, Devoto, María Rosa Lida y Macpherson, entre otros, han dedicado a la obra de Don Juan Manuel trabajos fundamentales, y sería inviable ignorar hoy sus lúcidas aportaciones. Lejos, pues, de desdeñarlas, el libro de Marta Ana Diz se sitúa, según confiesa la autora, en una línea de continuidad y diálogo, casi nunca polémico, con investigaciones precedentes. Sorprende por ello, desde semejantes presupuestos, que el resultado sea un acercamiento a Don Juan Manuel atractivo y sumamente original.

Esta originalidad surge de la feliz unión de un talento crítico desusado con un bagaje teórico sólido y aplicado de manera nada estridente, donde se integran modernas inquisiciones sobre semántica, narratología y lingüística; todo sin olvidar que Don Juan Manuel es un hombre de la Edad Media y que, como tal, se mueve en un ámbito de ideas muy distinto al nuestro y usa unos materiales y unos códigos literarios también específicos de su tiempo.

Así, la posición aristocrática del infante (apologista de los intereses de un estamento amenazado por la irrupción de nuevas fuerzas) supone uno de los

factores que configuran las lecciones propuestas en *El Conde Lucanor*. En cuanto al modo de transmitir esas doctrinas y adecuarlas a la praxis cotidiana, el marco de los ejemplos y la relación maestro-discípulo que allí se establece entre Patronio y Lucanor señala y ficcionaliza el papel del texto ante su audiencia: igual que el noble discípulo, después de traducir en acción las enseñanzas de Patronio, *se halla bien*, el lector logrará beneficios —en ésta y en la otra vida— si aplica rectamente las enseñanzas del libro.

Los capítulos 2 y 3 del trabajo de Diz apuntan a una dilucidación del sustrato ideológico arriba esbozado. Apartándose de cualquier sociologismo fácil y siguiendo el camino menos obvio, pero, a la postre, más convincente, Diz se centra escrupulosamente en el propio texto para fundamentar, desde él, conclusiones de tipo general. En el capítulo 2 es la *macroestructura* del *Conde Lucanor* el terreno de escrutinio. Diz infiere como principio organizador de la obra en este plano «dos grandes áreas de sentido: los objetivos del hombre y las acciones para lograrlos» (p. 39). Dicho núcleo cristaliza en lo que la autora entiende por relatos *monológicos* (sin confrontación del protagonista con otros caracteres) y *dialógicos* (donde existe la confrontación). Los últimos, especialmente, originan una serie de *transformaciones*, serie de situaciones básicas de número limitado encaminadas a la conservación o consecución de algo, y que son las mismas ya se trate de fines mundanos o religiosos. Al hacer que coincidan, respecto a los medios, ambas esferas de conducta, Don Juan Manuel implica la no contradicción, o la armonía, entre lo temporal y lo espiritual —entre la defensa de los privilegios de clase y la salvación del alma. Simultáneamente, arguye Diz, las transformaciones narrativas postulan unas estrategias de actuación donde ética y lógica devienen indeslindables; lo moralmente bueno suele ser además lo que desemboca en un triunfo práctico, y, ya que el éxito puede preverse si se interpretan adecuadamente las premisas de una situación, no hay apenas sitio para que el hombre virtuoso e inteligente sucumba a los imponderables del azar. Con ello se sanciona la imagen (que los cuentos de Boccaccio pondrían ya tácitamente en cuestión) de un mundo complejo y turbulento, sí, pero todavía dominable.

Subrepticamente, entonces, la ideología de Don Juan Manuel permea la estructura general de los ejemplos del *Conde Lucanor*. En un plano más reducido, la misma ideología se infiltra en el tratamiento de varios relatos (instalándose con frecuencia «en las zonas de lo *no dicho*» [p. 82]), de acuerdo a los procedimientos que el capítulo 3 del estudio de Diz expone. Aquí juega un papel esencial el concepto —difundido por Roland Barthes— de *naturalización*, como medio para conferir un carácter predeterminado o perfectamente aceptable o incuestionable a lo que no es sino producto histórico de la mentalidad dominante. En el *Conde Lucanor* los mecanismos de naturalización siguen las pautas aristocríticas de Don Juan Manuel y buscan, así, combatir los in-

tentos de ascenso social fundados en operaciones financieras (ejemplos del golfín alquimista y de doña Truhana) o la expansión de los gobernados en el *espacio vital* de los gobernantes (ejemplo de las hormigas trabajadoras), a la vez que priman sobre las de los otros grupos las excelencias espirituales del estado de los *bellatores* (ejemplo del rey Richalte).

Apologista ocasionalmente enmascarado de su estamento, Don Juan Manuel se dirige, sin embargo, a todos los que quieran o puedan escucharle, y sitúa las doctrinas de su libro en la encrucijada que él reclama para sí; en la confluencia de los negocios de la tierra y de la salvación, entre lo inmanente y lo trascendente. Tal posición, muestra Diz, se traduce en un texto que es reflejo del texto más amplio enunciado por Dios —el mundo, con su proliferación de signos— y que, como éste, exige ser bien leído e interpretado. Los mensajes del libro del mundo no son siempre transparentes y su decodificación presupone un desentrañamiento riguroso del con-texto donde se formulan; análogamente los personajes del *Conde Lucanor* —el emisor y el receptor ficticio de los ejemplos, pero también sus múltiples actuantes —realizan por necesidad, ante dilemas concretos, continuos esfuerzos de exégesis. Valiéndose de la noción —tomada de Charles Peirce— de *interpretante*, Diz se ocupa de estas sutiles duplicaciones en el capítulo 1. En los capítulos 4 y 5 traslada la problemática de la lectura y la exégesis a las partes finales del *Conde Lucanor*, constituidos no ya por relatos sino por máximas y sentencias, y ataca incisivamente el asunto de su conexión con los ejemplos. De nuevo supera aquí la autora los peligros que un planteamiento formalista pudiera acarrear en manos no tan hábiles como las suyas, ya que Diz engarza convincentemente varios rasgos de estilo (frecuencia de sintagmas nominales para expresar cualidades no inherentes de un sustantivo, abundancia de términos graduables, binariedad, repetición de palabras y dilogía, hipérbaton violentísimo) con las dificultades de interpretación de un universo que el hombre está llamado a descifrar.

Nos encontramos, en resumen, frente a un trabajo muy bien pensado y certeramente resuelto. Aunque quizás puede objetarse que Diz fuerza excesivamente sus argumentos cuando, a la luz de otros relatos, interpreta ejemplos como el del zorro y el cuervo, y aunque algún concepto (pienso especialmente en los de *hombre interior* y *hombre exterior*) pida, a mi entender, mayor desarrollo, esto no invalida los excelentes logros de un libro que servirá sin duda de estímulo para nuevas reflexiones.

Carmelo Gariano y la Edad Media

CARMELO GARIANO

Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer.
Sacramento, California, Hispanic
Press, 1984.

BRUNO M. DAMIANI

Universidad Católica de América, Washington

Carmelo Gariano no es un explorador novel de la literatura medieval y renacentista. Sus varios y riquísimos estudios, ediciones y traducciones han investigado a fondo a Berceo, Juan Ruiz y Boccaccio, y su labor científica ha sido elogiada una y otra vez por la comunidad académica de las Américas y de Europa.

No nos sorprende, pues, que el Profesor Gariano publique ahora otro libro, escrito en un estilo lúcido y ameno, en el que expone nuevas ideas y perspectivas con argumentos penetrantes y convincentes. El enfoque de este estudio es examinar detenidamente «las afinidades artísticas y las innovaciones literarias de los tres antiguos maestros [Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer] con quienes se ata la sensibilidad moderna» (pág. 9).

El libro se divide en prólogo, siete capítulos, conclusión y un índice analítico. El capítulo I, en el que se considera el *Marco histórico-cultural* (págs. 13-30) de la Europa del siglo XIV, señala agudamente los principales hechos histórico-sociales de la época y las múltiples corrientes en los campos de la literatura, pintura, música, escultura y arquitectura. Este útil material de fondo se enriquece con el tratamiento que le da Gariano a la complicada experiencia vital del mundo medieval en el capítulo II, titulado *La visión del mundo* (págs. 33-46). Son agudas las observaciones que encierra este capítulo sobre la dialéc-

tica vital y creativa de la Edad Media con sus bien delineados valores éticos y estéticos.

El tema central que de Juan Ruiz fluye a Boccaccio y Chaucer es el del amor, cuyo análisis, junto al del concomitante afecto que a menudo produce, la pasión, constituye el capítulo III (págs. 49-65). En el estudio de la oscilación del hombre entre la neta perfección del amor divino y el loco amor humano hubiera sido útil ampliar la discusión sobre el tema relacionándolo con el concepto de *truancy* bien estudiado por C. S. Lewis en su *Allegory of Love*. En los tres autores que se consideran en el presente libro, el péndulo, en esa tendencia hacia *truancy*, se mueve, preferentemente, por supuesto, en la dirección del amor humano, mostrando así los primeros brotes del humanismo en la literatura occidental. Gariano comenta detenidamente dicho triunfo del amor físico en el capítulo IV (págs. 69-81) que se intitula debidamente *El rescate de lo humano*.

Si el tema principal de los autores que trata Gariano es el del amor, la actitud preponderante que todos ellos manifiestan en sus obras es una de sátira e ironía frente a la sociedad en general y, particularmente, en lo que toca a los excesos clericales. En conjunto, subraya Gariano, «la nota satírica y el juego irónico intensifican el humorismo de nuestros autores, revelan una modalidad novedosa del gusto poético y contribuyen a ennoblecer una materia de suyo rebajada redimiéndola de los altibajos del folklore y las censuras de la moralidad corriente» (capítulo V, pág. 102); además, dicha ironía contribuye a la intensidad dinámica de la narración. Este punto lleva a Gariano a considerar el talento artístico de los tres autores en un estudio detallado de sus esquemas narrativos (capítulo VI).

El capítulo VII, con el título de *Enriquecimiento cultural*, encierra valiosas consideraciones artísticas y ético-filosóficas acerca del humanismo de las obras de los susodichos maestros del siglo XIV. En este capítulo, como en los precedentes, Gariano nos ofrece no sólo un utilísimo estudio de síntesis sino también una ejemplar explicación de los textos más representativos del siglo XIV europeo, proporcionándonos abundantes ideas originales y estimulantes.

Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer representa, pues, una sólida labor de investigación, bien escrita y ricamente documentada.

La Revista *RÉCIFS*

FRANCISCO LAFARGA

Universidad de Barcelona

El año 1984 ha visto la publicación del número 6 de la revista anual *RÉCIFS*, siglas correspondientes a *Recherches et Études Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*. Esta revista es una de las publicaciones del Centre de Recherches et d'Études Comparatistes Ibéro-Francophones (CRE-CIF) que dirige en la Universidad de París III o Sorbonne Nouvelle el profesor Daniel-Henri Pageaux.

El Centro, creado en 1979, tiene como finalidad el fomentar los estudios comparatistas referidos a tres ámbitos lingüísticos y culturales, francés, español y lenguas hispánicas, y portugués, y a las relaciones culturales que entre los mismos puedan establecerse. En el Centro se utilizan variados métodos de trabajo y de investigación, y no para desarrollar un eclecticismo prudente y cómodo, sino para permitir la expresión de estudios muy distintos tanto en sus objetivos como en sus campos de aplicación.

De la diversidad de temas y orientaciones que se han dado y se dan cita en esta revista desde su fundación dan fe los estudios contenidos en el número que reseñamos. Jean-Pierre Leroy analiza en él dos versiones francesas de la novela de Gonzalo Céspedes y Meneses *Pachecos y Palomeques* contenida en sus *Historias peregrinas y ejemplares* (1623): la novela *l'Infidelle Confidente* de Nicolás Lancelot (1628) y la tragicomedia del mismo título de Pichou, probablemente de 1629 y escenificación de la obra anterior. Del cotejo de las tres obras resalta el autor en particular las libertades que se han tomado los adap-

tadores, fruto en su opinión de la dificultad de comunicación entre ambas culturas en el siglo XVII. Por su parte, y sin abandonar el campo de las traducciones, hay que mencionar aquí el trabajo —de gran actualidad en 1985— de María do Nascimento Oliveira sobre las versiones portuguesas de obras de Víctor Hugo en el siglo pasado.

De las relaciones establecidas entre los autores —tradicional estudio comparatista— tratan los artículos de René Poupard (José-María de Heredia lector de Camoens), Françoise Labarre (Proust en *El recurso del método* de Alejo Carpentier) y Michel Laban (El brasileño José Guimarães Rosa inspirador del angolés José Luandino Vieira).

Literatura y poética generales aparecen en los estudios de Antonia Fronyi (Análisis narratológico y sociocrítico de *Carmen* de Mérimée) y de Ignacio de Zuleta (La escritura en la novela y la escritura en la historia). Por su parte, Daniel-Henri Pageaux inicia la publicación de las lecciones que sobre literatura general y comparada impartió en la Universidad de Cuyo (Argentina): tras una introducción general sobre concepto de literatura comparada, pasa el autor enseguida a esbozar las líneas maestras de un programa comparatista adaptado a la problemática hispanoamericana.

El volumen se completa con artículos de Ghislaine Plessier sobre el pintor orientalista Adrien Dauzats, que dejó también plasmados en sus lienzos distintos rincones de España; de André Siganos (Estudio de la pasión en Borges, D. Lispector y Le Clézio); con una traducción al francés, acompañada de estudio, de la obra teatral *Orfeo* del uruguayo Carlos Denis Molina. Una crónica de Albert Bensoussan nos pone al corriente de traducciones catalanas recientes de autores franceses.

Tal es la variedad de RÉCIFS, una revista que viene a sumarse, con fuerza y entusiasmo, a las publicaciones sobre literatura general y comparada, haciendo hincapié en una vertiente que nos resulta más cercana, la del mundo hispánico en su sentido más amplio.

Sobre Folklore Mexicano

GISELA BEUTLER

La historia de Fernando y Alamar.

Contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla (México). Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1984, 342 págs. con 7 ilustraciones y un mapa.

LILY LITVAK

Universidad de Texas

Este hermoso e interesante libro analiza las danzas de moros y cristianos de México y publica una edición del baile dramatizado procedente de Ahuatempan, en Puebla. Estudia el texto como manifestación popular y tradicional y lo sitúa en el contexto general de los diversos tipos de bailes tradicionales introducidos en México durante la conquista. Traza sus asuntos, sus fuentes literarias, su posible procedencia y su forma de transmisión. De este análisis surgen además sugerentes reflexiones sobre la relación entre la poesía tradicional mexicana y la comedia barroca española.

El libro se inicia con un estudio sobre las así llamadas *danzas de moros y cristianos*, o *morismas*, de origen medieval, e incorporadas en varios países de Latinoamérica bajo diversas manifestaciones: torneos, mascaradas, simulacros y danzas dramatizadas que se presentan en ocasiones políticas y religiosas. Considera que el país de origen fue España o posiblemente la Borgoña.

La primera mención de las danzas de moros y cristianos nos lleva al año 1150, cuando se realizaron en Lérida para conmemorar unas bodas reales. Con la conquista fueron llevadas de España a Latinoamérica, donde llegaron a ser parte integrante de fiestas cívicas y religiosas. En la promoción del baile en

el nuevo mundo influyó la tarea misionera de las órdenes religiosas, sobre todo los franciscanos, que cultivaron un teatro religioso inspirado en fuentes españolas, pero adaptado al ambiente cultural indígena. En México, la primera mención de los moros y cristianos data de 1524-25, una representación en Coatzacoalcos, acaecida pocos años después de la conquista de Tenochtitlán.

La autora traza la historia de estas representaciones en las crónicas españolas de la conquista, y revisa la crítica moderna que se ha ocupado de ellas, textos clásicos como los estudios de Marcel Bataillon y de Robert Ricard, hasta investigaciones más recientes, pues el interés por las danzas ha ido aumentando, y ello dio motivo para el congreso que sobre este tema se realizó en Alicante en 1974.

La Doctora Beutler pudo estudiar en México varias danzas de moros y cristianos, algunas sin diálogo y otras dialogadas. De la Historia de Fernando y Alamar consiguió recoger dos textos y eligió el de Puebla para estudiarlo en detalle, trabajo difícil pues los textos son sólo una parte del espectáculo que comprende también el simulacro y el baile. Los textos se mueven además en una zona que oscila entre lo literario y lo popular, lo trivial y lo culto. Han recibido constantes reelaboraciones, y su estructura, estereotipada, se cubre con una red caótica de personajes, motivos y asuntos aislados, tomados de asuntos culturales de ambos continentes a través de varios siglos. Este erudito estudio analiza la influencia en esos bailes del teatro prehispánico, y proporciona una sinopsis de los textos publicados hasta la fecha. Pasa a continuación a analizar los diversos ciclos que existen en los bailes: tres temas principales, el de Santiago, el de Pilatos y el granadino. La autora encuentra en los textos vestigios de la Historia de la destrucción de Jerusalén, temas de la historia de Carlomagno y episodios de la reconquista. A este último tema pertenece indudablemente la danza dramática de la Historia de Fernando y Alamar que la investigadora edita.

Es de interés especial para el lector español un subcapítulo donde la Dra. Beutler analiza la tradición actual de las morismas en España, detallando los tipos de representaciones fundamentales: las embajadas de Levante, los dramas religiosos de Andalucía, el *dance* aragonés y los coloquios. Compara también los textos españoles con los mexicanos.

Después del estudio general de las morismas, se estudia en detalle el texto publicado. Allí figura entre los personajes Alamar, o sea Muhamad b. Yusuf b. Nasr, primer rey Nazarí de Granada, cuyo posible modelo está en el Romancero. Con toda minucia se describe el manuscrito del texto, se lleva a cabo una investigación lingüística de las peculiaridades gramaticales, versificación, el drama, los actores, los diálogos, técnicas verbales, lenguaje popular e influencias culteranas. La autora extiende su análisis a la música, la forma de llevar a cabo la representación, la indumentaria de los actores y la coreogra-

fía, y hace observaciones inclusive sobre el público. A continuación de este erudito y hermoso estudio viene la impecable presentación del texto de Puebla, completado con las notaciones musicales del espectáculo, varios dibujos de la indumentaria, una fotografía del folio del manuscrito y un mapa de la región estudiada.

Un libro de enorme interés para los estudiosos del folklore y de la literatura tradicional, y para aquellos que se conmueven al ver que las tradiciones españolas, llevadas al nuevo mundo hace tantos siglos, continúan vivas como manifestaciones populares.

Una nueva edición de *La lozana andaluza*

FRANCISCO DELICADO
La lozana andaluza.
Ed. de Giovanni Allegra
Madrid, Taurus, 1985.

MIGUEL A. LOZANO MARCO
Universidad de Alicante

Nos encontramos ante la última edición anotada de una obra singular, el *Retrato de la lozana andaluza*, libro escrito en su casi totalidad en Roma, en 1524, y publicado de manera anónima, con interpolaciones y añadidos, en Venecia, hacia 1530. Extraño *Retrato* del que no se conserva mención alguna entre sus contemporáneos (aunque se haya aventurado que pudiera ser conocido por el autor de *La pícara Justina*, señalándose probables coincidencias) y que ha llegado hasta nosotros en un único ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, dado a conocer por Ferdinand Wolf a mediados del pasado siglo. Este texto fue utilizado para la edición crítica de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra (1975) y fijado por el profesor Damiani. En esta edición se ha actualizado la transcripción de algunas palabras, se han unificado transcripciones oscilantes, se han aportado nuevas correcciones a las erratas, y, en algunos pasajes, se ha modificado la puntuación.

El autor de esta edición, el conocido hispanista Giovanni Allegra, profesor de la Universidad de Perugia, había aportado ya sustanciosos trabajos sobre *La lozana andaluza*, y resume en el estudio preliminar y en las abundantes notas explicativas de carácter histórico y filológico, un dilatado saber aportando preciosos y precisos datos para la adecuada comprensión de la obra.

Identifica al destinatario de la dedicatoria, el «Ilustre Señor», en la persona de Filiberto de Chalôns, príncipe de Orange, quien asume el mando de las tropas imperiales después del Saco de Roma, una vez muerto en dicha acción el duque de Borbón. De esa manera se explica que el único ejemplar —«quizás el mismo poseído por el capitán»— se encuentre en Viena, a donde iría a parar junto con otros papeles del príncipe.

Obra escrita con el propósito de «dar solacio y plazer a letores y audientes», se caracteriza por ser un documento de la lengua hablada de su tiempo: «conformaba mi hablar al sonido de mis orejas», confiesa el escritor; pero también en la «Dedicatoria» afirma: «Y mire vuestra señoría que solamente diré lo que oí y vi». Así pues, a su tarea de transcriptor fiel de una lengua viva, del habla popular, con esa mezcla de lenguas y dialectos (castellano, italiano, catalán...), se suma lo aportado por sus dotes observadoras: la animada vida de Roma, costumbres, lugares (calles, plazas, interiores), personajes, curiosidades... Francisco Delicado es, según el profesor Allegra, un «conocedor minucioso de la toponimia romana [...] testigo fehaciente de usanzas que dentro de poco iban a desaparecer». Pero junto al Delicado observador atento del mundo que hay a su alrededor, de la vida cotidiana, se encuentra el conocedor de una literatura de cuentecillos, *novelle* y materiales folklóricos con los que, en buena parte, construye su *Retrato*: funde, pues, lo observado con lo recordado de una literatura de relatos y proverbios.

No es, desde luego, una obra de propósitos moralizadores, aunque su autor aproveche las referencias al Saco de Roma en interpolaciones y añadidos posteriores al hecho. Giovanni Allegra define certeramente la verdadera dote del escritor: la de «folklorista y hablista nato», y ello, «contradice toda intención que no sea puramente lúdica. La vocación burlesca, cómica, «carnavalesca» lo es casi todo en un libro en que los supuestos intentos didácticos se desmienten con una constancia que hace de él una obra maestra del sentido antifrástico». Del mismo modo, se nos muestra la protagonista en actuaciones de apariencia desinteresada, desvirtuadas por sus mismas palabras; ambigüedad que también se refleja en su físico: «lozana», mujer con hermosura y encanto, pero que muestra evidentes señales del mal francés.

Es interesante observar el trasfondo literario de este libro, las relaciones que puede presentar con otras obras de su época. Destaca, ante todo, la genial obra de Rojas, mencionada desde la misma portada. La protagonista muestra en un pasaje su interés por escuchar tres obras: las *Coplas de Fajardo*, la comedia *Tinellaria* y la *Celestina*. La obra de Torres Naharro, representada en Roma en los años en que allí vivió Delicado, se puede contar entre los antecedentes de *La lozana* «por el mundo que en ella se representa, por el teatro de la acción, y sobre todo por el empleo sagaz de la contaminación lingüística». Las *Coplas de Fajardo*, más conocidas como *Carajicomedia*, forman parte del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519), y vienen

a ser una parodia del *Laberinto de Fortuna*. El profesor Allegra encuentra también huellas de las comedias *Seraphina* y *Thebayda*, y añade los nombres de Rodrigo de Reinosa y de Antón Montoro, el Ropero de Córdoba, ejemplos de una literatura «alimentada de savia popular y burlesca que aspiró a divertir y entretener con notas costumbristas más que a cosechar elementos realmente satíricos».

Giovanni Allegra nos traza una semblanza biográfica de Francisco Delicado valiéndose de los documentos y fuentes de información disponibles: algunas páginas de *La lozana*, los prólogos de los libros editados por él en Venecia, y lo contenido en dos obritas del propio Delicado, de muy distinta índole: *Spechio vulgare per li sacerdoti* y *El modo de adoperare el legno de India occidentale*, realizando una sagaz interpretación del grabado que figura en la portada de esta última obra, pues pudiera hacer referencia a una vuelta a España del entonces vicario del Valle de Cabezuela, haciendo una visita al apóstol Santiago, en Compostela.

Viene esta edición notablemente enriquecida por un apéndice, obra de Lucrecia Porto Bucciarelli, que versa sobre los «Aspectos paremiológicos del *Retrato de la lozana andaluza*», y un «Índice paremiológico de citas y de frases latinas», de la misma autora; trabajo de interés teniendo en cuenta la índole del *Retrato*, saturado de habla popular y espontánea. El uso de los refranes está en consonancia con el tono del libro: no cumplen aquí una función moral o didáctica; su utilización es «simplemente a título jocoso y se armoniza perfectamente con el *ludus* creativo que la identifica», puesto que la estudiosa de la paremiología define este libro «como un *ludus lingüístico* creado con la mirada puesta en una realidad versátil de la cual el andaluz recoge y copia los rasgos más íntimos».

Es, pues, una edición muy recomendable por el tratamiento que se le ha dado al texto, por lo clarificador del prólogo, por la información que proporcionan las notas y la utilidad de su glosario. Y muy recomendable no solamente para un público universitario, sino también para el curioso lector que quiera acceder al conocimiento de esta singular obra de nuestra literatura.

La pujante vitalidad del lorquismo (Bibliografía de y sobre Federico García Lorca)

EUTIMIO MARTÍN

Universidad de Aix-en-Provence

El interés popular y académico por Federico García Lorca no sólo no decae, medio siglo después de su asesinato, sino que crece hasta límites realmente inconcebibles.

¿De qué otro autor puede decirse que sus obras completas figuren en los catálogos de cuatro editoriales distintas (Aguilar, Akal, Alianza y Ariel) dentro de un mismo país?

Hete aquí por donde resulta mucho más fácil matar a un poeta que enterrarlo. Quienes alberguen aún la menor duda a este respecto ya tendrán ocasión de desengañarse a la vista del cargado programa de actos universitarios y populares que van a celebrarse a todo lo largo y lo ancho de la geografía hispánica, y allende sus fronteras, en este cincuenta aniversario de la tragedia de Víznar.

Ofrecemos a continuación una muestra de los más recientes trabajos sobre el autor de *Poeta en Nueva York*, únicamente en lengua castellana.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Oda y burla de Sesostri y Sardanápalo

Edición de Miguel García-Posada

Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-

Inclán, 1985, 113 págs.

Escrito en 1928, reciente aún la primera edición de *Romancero gitano*, este poema inconcluso de 48 versos sólo era conocido del gran público en la versión francesa de André Belamich (F. G. L., *Oeuvres Complètes*, I, Pléiade, pp. 470-71). Al texto original castellano únicamente desde mayo de 1984 podía accederse consultando en la biblioteca de la Universidad de Montpellier nuestra tesis doctoral: *F. G. L., heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la juvenilia lorquiana*.

De esta composición se conservan en los archivos de la familia García-Lorca dos manuscritos que el editor nos ofrece en facsímil y transcripción diplomática. Basándose en el más tardío de estos dos autógrafos, García-Posada establece la siguiente *versión depurada* del poema:

Oda y Burla de Sesostri y Sardanápalo

Maestro	<i>¿Quién fue Ramsés II?</i>
Niño	<i>Ramsés II fue el Sesostri de los griegos.</i>
Maestro	<i>Y dígame usted inmediatamente: ¿quién fue Asurbanabal?</i>
Niño	<i>Le digo a usted inmediatamente que Asurbanabal fue el Sardanápalo de los griegos.</i>

Sardanápalo. Sardanápalo. Sardanápalo.
Sesostri de serpientes y silbidos,
en caballo fugaz de tres rumores
por tu mundo de remos y perfiles.

Sardanápalo enfermo de esmeralda,
que se quita las venas para entrar en el baño.
Niño triste que monta los caimanes y tiembla
con la rosa nocturna de fugitivo acento.

Compraste en almacenes de Tokio,
un millón tres mil una mariposa[s]
y les diste a beber sangre en los cuellos
de un millón tres mil una doncellas degolladas.

Tu nombre pone de aguardiente aguado
el mar de fuego donde el indio boga.
Los esquimales con sus hachas duras
no lo pueden quebrar sobre los hielos.

Eras tan pequeñito, tan infante,
que lloraste diez veces en un día.
Eras tan grande, grande, que masticabas flores
de las que llevan dentro negritos y colmenas.

Zarzamoras de luz, agujas largas
oprimen tu cintura cenicienta.
Flores de piedra loca y agua oscura
cubren los campos de tus soledades.

En el harem bordabas arrullado
por tijeras de negros cortadores,
gran mariquita asirio, tembloroso
bajo el vientre peludo de la loba.

Los griegos por el mar de las abejas
se teñían las barbas de rojo ultramarino.
Eran los duros griegos que tachaban
con sus firmes cordeles el rubor de la aurora.

Griegos de barro, toscos marineros
azotaban el mar de las sirenas.
La careta de plata de la luna, sufría
golpes de un viento luchador.

Sesostris se peinaba en su pirámide
con un peine de avispas y marfiles.
Dentro de su desnudo le cantaban
ruiseñores de sangre y abejorros.

Era chispa, relámpago, silencio
traspasado de llamas voladoras.
Era viento solano, limpia cresta
de montaña batida por la lumbre.

Pueblo de afiladores y duelistas,
choque agudo y caliente de metales.
Fuerza del oso y trino de paloma
en las camas de amor a medianoche.

El lector recibe, además, la propina de un apéndice con dos tercetos enca-
denados de un proyecto de *Oda al toro de Lidia*:

Oda al toro de Lidia

Llegabas negro, rojo, con luceros,
por la tierra tirante y desolada,
chorro y espuela de los caballeros.

Tu boca de materia machacada
dejaba por la brisa del verano
lacre de luz y zumo de granada.

Ambos textos parecen haber sido escritos en el mismo año 1928. El profesor García Posada ha tenido el coraje de abordar la exégesis de un texto tan hermético como *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo* en un *esbozo de interpretación* completado con unas *aclaraciones complementarias*. Estas *aclaraciones complementarias* son, en realidad, un valeroso intento de explicación

verso a verso, la vía ineludible —en casos como éste de tanta dificultad de simple comprensión textual— para el ejercicio de una crítica literaria que se precie de honrada.

Es indudable que el carácter críptico de esta oda viene determinado, en primer lugar, por el tema abordado: «el problema del erotismo homosexual» (p. 21). El poeta ha tomado incluso la precaución de una barrera suplementaria de defensa: el carácter burlesco de la composición, «procurando constantemente» —como dice a su amigo Jorge Zalamea en una carta donde le habla precisamente de esta composición— que tu estado no se filtre en tu poesía, porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo» (subrayado en el texto). «El título del poema —señala con justeza el editor— indica bien el objetivo del autor: tratar un tema grave —el erotismo homosexual— sin renunciar a la perspectiva burlesca» (p. 32). «Burla —se remacha más adelante— que es componente básico del poema».

A juicio nuestro, Miguel García-Posada (sin que ello suponga menoscabo alguno de su reconocida erudición lorquiana) no ha sacado todo el partido debido de esta *perspectiva burlesca*. Creemos que una mayor atención a lo que él mismo califica de *componente básico del poema* podía haberle ahorrado laboriosas asociaciones culturales.

Así, cuando, comentando el verso 45 («pueblo de afiladores y duelistas») escribe:

Que sepamos, los egipcios no se distinguieron por su dedicación al arte de la forja o de los metales ni tampoco por tener especiales tendencias pendencieras. Y el texto habla de gentes que afilan cuchillos o navajas y que se batían en duelos empuñando las armas aceradas [...] ¿No se tratará en estos versos de la conocida relación folklórica entre gitanos y egipcios? De esta relación se ha hecho derivar la misma palabra *gitano* [...] No resulta sorprendente en absoluto el *agitamiento* de un mundo como el egipcio, asociado con los gitanos por una tradición secular (pp. 27-28).

Creemos, por nuestra parte, que éste es concretamente uno de los pasajes del poema que hay que abordar con óptica burlesca. Todo intento de hermenéutica basado en la interrelación de los ambientes culturales gitano y egipcio nos parece muy arriesgado, por no decir erróneo. Los gitanos son los gitanos y los egipcios son los egipcios en la circunstancia precisa de esta oda, escrita, sin la menor duda (los documentos dan fe de lo que decimos) en reacción profunda, de forma y fondo, contra el peligroso, por asfixiante y equívoco, éxito multitudinario de *Romancero gitano*.

Si el poeta ve al Egipto faraónico como pueblo de afiladores y duelistas es porque, efectivamente, así lo ve, en son de burla, en los clásicos relieves que han llegado hasta nosotros. Es cuestión de contemplarlos dentro de esta perspectiva humorística dejando a la imaginación vagar a sus anchas. Procedamos así y no tardaremos en comprobar que, en efecto, las típicas figuras

humanas de los relieves egipcios, con su pie adelantado, en la actitud del afilador, parecen accionar el pedal que hace girar la muela. Igualmente, con su característica representación de perfil, basta con colocar en la mano abierta de su brazo adelantado un florete para componer la imagen de un duelista (la semejanza es aún más flagrante cuando dos personajes aparecen contrapuestos, fija uno en otro la mirada).

Yerra igualmente, por error de enfoque, nuestro crítico cuando, indagando en el título mismo de la oda, escribe que «la en apariencia simplicísima frase de Lorca («Sesostris, el Sardanápalo de los griegos») no es tan fácil de descifrar a poco que se pretenda indagar seriamente en la cuestión». Ése es el fallo: pretender indagar *seriamente*, tan seriamente la cuestión. Empeñado en hallar un común denominador de afeminamiento en la asociación Sesostris-Sadanápalo, García-Posada realiza esfuerzos de erudición un tanto ociosos. Él mismo reconoce lo vano de su intento: «la identificación homoerótica entre Sesostris y Sardanápalo no procede de la cultura canónica, de la historiografía» (p. 29). ¿Por qué empeñarse, entonces, en hacer entrar a los dos personajes por el mismo aro de la heterodoxia sexual?

Procedamos a la lectura del epígrafe del poema. Cuatro nombres históricos aparecen citados: Ramsés II, Sesostris, Asurbanapal y Sardanápalo. Como Sesostris es el nombre que los historiadores griegos daban al faraón Ramsés II y Sardanápalo al rey asirio Asurbanapal, el diálogo del epígrafe de la versión última es correcto: «Ramsés II fue el Sesostris de los griegos. Asurbanapal fue el Sardanápalo de los griegos». Pero en el manuscrito anterior, donde el poema se titulaba sencillamente «Oda a Sesostris», no era así:

Maestro ¿Quién fue Sesostris?

Niño Sesostris fue el Sardanápalo de los griegos.

En este manuscrito primero, el niño, hecho un lío con nombres tan extravagantes de países tan exóticos, funde en uno los dos personajes históricos.

Lorca substituyó en el segundo manuscrito este diálogo históricamente erróneo por otro correcto y, paralelamente, *Oda a Sesostris* pasó a ser *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo*. Ambas modificaciones están en relación directa: en el añadido término *burla* viene implícita la graciosa equivocación infantil que el poema va a desarrollar fusionando Sesostris y Sardanápalo en una misma persona. ¿Y por qué no?, se dice el poeta. Unidos ambos en la bruma de la historia antigua por su condición señora de monarcas todopoderosos inmersos en una misma lejanía geográfica, pueden pasar a simbolizar dos manifestaciones opuestas (virilidad de Sesostris y feminidad de Sardanápalo) de un mismo carácter (ambos encarnan al déspota antiguo). Razón tiene el profesor García-Posada al traer a colación la confesión capital del poeta a su amigo Zalamea: «Abro mi erotismo en la *Oda a Sesostris*». Pero no parece acertado suponer que la sexualidad del poeta se agota en el *sardanapalismo*. El eros lor-

quiano es conjuntamente Sesostris y Sardanápalo: brutal fuerza avasalladora (¿toro de lidia?) y asustadiza e indecisa delicadeza femenina. El mismo Lorca nos ha confesado, sin ambages, en un texto inédito de juventud, esta íntima dualidad desgarradora: «¿Qué sabrán nunca lo que hay en mi caverna azul y lunática? [...] Una virgen exótica y lejana y un cruel hombre musculoso y acorado danzan en mí. El corazón no sabe lo qué hacer». (*Pierrot-Poema íntimo*, 1918). ¿Presenciamos en *El Público* la dramatización de este conflicto, en particular en el cuadro segundo significativamente titulado *Ruina romana*, en el enigmático diálogo entre *el emperador de los romanos* y las difícilmente dissociables *figura de cascabel y figura de pámpanos*?

De todas formas, tampoco hace falta salirse de la ortodoxia sexual para protagonizar con mayor o menor acuidad esta ambivalencia en el comportamiento erótico. El homosexual —y mayormente el bisexual, como es posible que fuera el caso de Lorca— no ve sino agudizado un conflicto compartido por la sexualidad del signo que sea. Cualquier heterosexual puede ser la novia de *Así que pasen cinco años*, con un novio jugador de rugby que la dejará muerta por las orillas, y otro, el joven, todo hacia dentro, que se quema en su hipersensibilidad. Sesostris y Sardanápalo.

Nuevas luces se alumbrarán sin duda por el estudio, verso a verso, de esta oda. Se impone, de entrada, felicitar a la Sociedad de cultura Valle-Inclán por su decisión de consagrar el volumen N.º XVI de su colección Esquíu a tan interesante texto del poeta granadino. Y agradecerle al ya consagrado lorquista Miguel García-Posada su acceso textual y exegético.

ANTONINA RODRIGO

Memoria de Granada: Manuel Angeles

Ortiz. Federico García Lorca

Barcelona, Plaza y Janés, 1984, 345

págs.

Memoria de Granada es, en efecto, este libro que tiene a la ciudad del Genil como principal protagonista. Antonina Rodrigo comienza por restituirle su voz, la de sus aguas, campanas y pregones, la voz que oyeron Manuel Angeles Ortiz y Federico García Lorca. ¿Hay que buscar aquí el trasfondo de la primera e indeleble vocación de Lorca, la musical? Falla, en todo caso, no desperdiciaba ninguna veta de tal filón sonoro y, por ejemplo, «descubría tanta musicalidad en los pregones granadinos, que se apresuraba a transcribirlos musicalmente, y en ocasiones, para no olvidarlos, lo hacía rápidamente en los almidonados puños de su camisa» (p. 22). En su condición de notario de esta *memoria de Granada*, la autora hace el inventario de los pregones y pregoneiros granadinos: «Muy popular era el pregón de los lecheros: *El lechero..., la leche....* Los lecheros y las lecheras procedían casi todos del barrio del Albai-

cín y de la calle Real. Bajaban a la ciudad con sus vacas y sus cabras a vender su mercancía. Recorrían la ciudad desde el amanecer. Las gentes salían a sus puertas y delante de ellas les ordeñaban la cantidad deseada. Cuando el Marqués de Casablanca, siendo alcalde de Granada, durante la Dictadura, prohibió esta antigua costumbre, hubo revuelo de protestas. Uno de los dichos que circularon fue aquel de: *Mientras haya leche de cántaro habrá mala leche* [...] Muy popular era *el tío de las Bellotas*, y después tristemente célebre por su final trágico: Su pregón era: *Bellotas dulces como almendras, que cortan la diarrea como con la mano*. Cuando en la guerra del 36 tiraban bombas, decía mirando al cielo: *Venga, que son como almendras*, y esta broma le costó la vida, lo fusilaron» (p. 34).

Las informaciones que acarrea A. Rodrigo no dejarán de sorprender a veces a más de un lector. Respecto al latifundismo andaluz, por ejemplo, es difícil imaginar que haya llegado en su voracidad a engullir el mismísimo Generalife. Pocos serán los no especialistas que estén al corriente de que los famosos jardines árabes fueron propiedad privada hasta 1921. En consecuencia «para entrar en el Generalife, había que solicitar un permiso especial al administrador de la finca». Y el Estado Español perdió los pleitos que durante un siglo le puso a quien ni siquiera podía presentar sus títulos de propiedad. Si el público pudo entrar libremente al Generalife fue porque sus dueños terminaron cediéndolo a la colectividad *graciosamente*.

No es necesario subrayar el enriquecimiento que supone para la historia de la pintura lo que parece constituir la primera monografía importante sobre uno de los más destacados representantes de la llamada *Escuela Española de París*: Manuel Angeles Ortiz (1895-1984). (No parecía haber más referencia bibliográfica nominal que la citada por la autora en la pág. 329: *Manuel Angeles Ortiz. Pintor-Poeta*, de Angel Caffarena, publicado en 1970).

La principal fuente de información es el testimonio del propio pintor quien refiere cómo en el París de 1922 entró en estrecho contacto con Man Ray, René Crevel, Aragón, Eluard, Miró, Max Ernst, Tristán Tzara... «A mi llegada entré a formar parte inmediatamente del grupo de los pintores españoles, los que ahora denominan como la *Escuela Española de París*. Grupo que también integraban escritores y pintores sudamericanos, como el poeta peruano César Vallejo y el chileno Huidobro y algunos italianos pintores futuristas que nos reuníamos en el café de *La Rotonde* [...] Otro asiduo de *La Rotonde* era el *bailaor* Vicente Escudero que se interesaba personalmente por la pintura. Los pintores españoles eran Bores, Viñes, De la Serna, Peinado, Cossío, Togores, Pruna, Fenosa, Ucelay... unos estaban ya y otros fueron llegando» (p. 244).

Marino Antequera es otro pintor granadino a quien la autora debe también «muchos de los datos de este libro» (p. 92).

En cuanto a las fuentes escritas, independientemente de la prensa de la época, A. Rodrigo ha exhumado y glosado «la correspondencia inédita de Melchor Fernández Almagro con los contertulios del *Rinconcillo*», archivada en la «Casa de los Tiros» en Granada. Ello le ha permitido «conocer las vivencias comunes del grupo: sus actividades, proyectos, inquietudes, intimidades, que esclarecen aspectos de la evolución personal y creativa de cada uno» (p.9).

En lo que concierne al más famoso rinconcillista, García Lorca, *Memoria de Granada* aporta documentos desconocidos o inéditos de obvia importancia:

- a) Un artículo juvenil: *Un prólogo que pudiera servir a muchos libros*, aparecido en el periódico quincenal *El Éxito*, 10-V-1918, y transcrito en las págs. 96-97.
- b) Una *carta abierta* al periódico *Luz*, 17-I-1933, firmada también por Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda con el título de *Turno en pro de Angeles Ortiz* (p. 286).
- c) Dedicatorias a Antonio Gallego Burín (pp. 97-98) y a Manuel Peinado (p. 168).
- d) Correspondencia con Melchor Fernández Almagro (p. 126), Manuel Angeles Ortiz (pp. 253, 270 y 273) y Eduardo Rodríguez Valdivieso (p. 279).

Son éstos otros tantos argumentos en favor de la sólida reputación de lorquista que ya se había labrado Antonina Rodrigo.

JESÚS SABOURÍN FORNARIS

Mito y realidad en Federico García Lorca

La Habana, Editorial Letras Cubanas,
1984, 151 págs.

Poeta, ensayista y profesor de literatura hispanoamericana de la universidad cubana de Oriente (actualmente ejerce en la universidad búlgara de Sofía), Jesús Sabourín se hizo conocer del mundillo lorquista por haber puesto punto final a una polémica sobre si el poeta estuvo o no en Santiago de Cuba durante su visita de 1930 a la isla del Caribe. No sólo dejó zanjada la cuestión en sentido afirmativo sino que enriqueció además el fondo del arte pictórico lorquiano con una aportación que él mismo califica, con legítimo orgullo, de excepcional: nueve dibujos con que Lorca ilustró un ejemplar de *Romancero gitano*. Tres de ellos, los más interesantes, fueron reproducidos a todo color en el N.º 2 (1962) de la *Revista de la Universidad de Oriente* ilustrando su artículo «Federico G. Lorca en Santiago de Cuba».

En el apéndice de la obra que estamos reseñando, el profesor Sabourín narra la historia de su hallazgo y nos ofrece la totalidad de los nueve dibujos, en blanco y negro todos, desgraciadamente. *Mito y realidad en F. G. Lorca* comprende el estudio de *tres mitos mayores* que desempeñaron en opinión del autor un «papel sustancial en la vida y la obra de Federico García Lorca: el mito gitano, el mito del vate inspirado y el mito del hombre niño» (p. 7). Jesús Sabourín desemboca en una conclusión de evidente originalidad; la reivindicación de un García Lorca tercermundista: «Su denuncia de la alienación y la furia de la civilización yanqui, su defensa del gitano y del negro, sus criterios de madurez en torno al papel del escritor y la función de la literatura en una sociedad progresista, auténticamente humana, incluso las peleadoras contradicciones de su propio ser, apuntan a una realidad que, si queremos dar el nombre más aproximado a la cosa, es la que hoy llamamos Tercer Mundo» (p. 9).

Dentro ya del cincuentenario del asesinato del poeta —con las inevitables alharacas folklóricas— es de agradecer esta perspectiva universalista del poeta.

Contra el mito gitano, el más superficial y emprobrecedor, reaccionó Lorca tan violentamente que «si nos descuidamos el *Romancero gitano* deja de ser gitano y se queda en *Romancero*, a secas» (p. 15). J. Sabourín delimita el verdadero alcance del ineludible adjetivo caracterizador que el poeta no puede rechazar sin renegar de sí mismo: «yo creo —confesó— que el ser de Granada me inclina a la comprensión sistemática de lo perseguido. Del gitano, del negro, del judío... del morisco que todos llevamos dentro». La supresión del término *gitano* equivaldría a desnaturalizar su libro más popular amputándole una carga de protesta social que quizá sólo encuentre un precedente en *La gitana* de Cervantes. Evidentemente, hay que entender por mito «la encarnación en imágenes poéticas labradas por el tiempo, de las ideas, creencias y sentimientos más arraigados en el alma de un pueblo», y no «la falsificación de esos valores, su corrupción, su mentira» (p. 32). Vemos entonces, concluye el autor, que «el mito gitano salva de veras a Federico García Lorca, redimiéndole para la realidad, limpiando sus pupilas para ver —y denunciar— otras opresiones, otros dolores, otras injusticias» (p. 44). Y así, cuando en Nueva York defina al negro como «lo más espiritual y delicado de aquel mundo» no hará sino prolongar «su afirmación de la esencial aristocracia del gitano [...] Todo lo cual, en buen romance, y sin fronteras de color o de raza, equivalía a decir, con Antonio Machado: *La verdadera aristocracia es siempre pueblo*. Cuanto más si sufre de persecución» (p. 46).

La segunda parte del libro (*El mito del vate inspirado*) se basa fundamentalmente en el análisis de la conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora* (que no fue leída en 1927 —dicho sea de paso— sino a principios de 1926, el 13 de febrero exactamente. En el famoso homenaje a Góngora de toda la generación del 27 en Sevilla, a mediados de diciembre de 1927, Lorca lee, el día 16, al alimón con Alberti, *La Primera Soledad* de Góngora, y en la segun-

da velada, al día siguiente, varios romances gitanos). Este texto «señala el momento de máxima afinidad de García Lorca con las ideas estéticas de su generación» (p. 74). Puesto en el trance de decidirse por la importancia de la inspiración o de la maestría técnica en el acto de la creación poética, el conferenciante se inclina por lo segundo, relegando la inspiración a un «estado de recogimiento pero no de dinamismo creador. El objetivo común parece ser «una belleza objetiva, pura e inútil, exenta de congojas comunicables». Ahora bien, ¿qué intenta el poeta al final de su alocución sino comunicar al público la congoja sin consuelo de la soledad final de Góngora en Córdoba?: «Góngora está absolutamente solo... Y estar solo en otra parte puede tener algún consuelo... pero, ¡qué cosa más dramática es estar *solo* en Córdoba!»

Una solidaridad generacional, y la necesidad pedagógica de insistir sobre el esfuerzo intelectual en la elaboración del poema para luchar contra los peligrosos coletazos del abandono romántico debieron dictarle a Lorca un credo estético que, por sus graves implicaciones éticas, no era ni podía ser en el fondo el suyo. Bien se vio cuando poco después, en la charla *Imaginación, inspiración, evasión*, vuelve a inclinar el platillo de la balanza hacia la inspiración. Y por si hubiera alguna duda, no tardará en hacer saber explícitamente que «ya está bien la lección de Góngora». Jesús Sabourín explica con indudable acierto: «Algo, a pesar de todo, y en su fuero más íntimo, se lo decía. Le decía que el contacto con lo real, la fidelidad con la vida, la pasión de lo humano, lejos de ser hostiles al arte son su enriquecimiento más noble, imprescindible, y que el poeta, si pretende serlo de veras, no puede nunca empezar donde el hombre acaba, sino jugarse con él su salvación o su condena» (p. 81).

El mito del hombre niño, la tercera y más amplia sección del libro, parte del rechazo de un García Lorca *esencialmente granadino*. La prueba: *Poeta en Nueva York* donde, haciéndose eco de las poderosas voces de Walt Whitman, José Martí y Rubén Darío, alerta al mundo sobre el trágico espejismo del *american way of life* y le señala la raíz del mal: Wall Street. Harlem le ha desvelado el radical fracaso de la civilización norteamericana: «para el poeta, el negro es un luto en la nieve» (p. 110). Pero el barrio negro es portador de la única posibilidad de enderezamiento de los Estados Unidos hacia la readopción de sus traicionados principios democráticos y humanitaristas.

Para nuestro crítico, el mérito esencial de *Poeta en Nueva York* estriba en el hecho de que este libro no registra «una crisis del sistema capitalista, sino la crisis del sistema mismo a cuyo *crac* financiero él tiene la suerte de asistir la noche del 29 de octubre de 1929». Ello le otorga hoy «su aspera vigencia, su insobornable vitalidad para desesperación de quienes, como ayer a *Romancero gitano*, lo quisieron un poco menos indócil (p. 114).

El lector podrá compartir o no la tesis marcadamente ideológica de Jesús Sabourín pero no podrá negarle una franqueza en el tratamiento crítico, difícilmente vituperable. Una fidelidad no menos digna de elogio a su declaración

preliminar: «En todo momento hemos partido para nuestro análisis del propio García Lorca. Federico García Lorca está en su obra, y es allí donde debemos ir a buscarlo».

Un trabajo tan honesto no se merece una edición tan deplorable; esperamos vivamente que la próxima edición se vea libre de las garrafales erratas que tanto lo perjudican.

IAN GIBSON

Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)

Barcelona, Grijalbo, 1985, 721 págs.

En la introducción a esta primera entrega de su monumental biografía de Federico García Lorca, Ian Gibson declara haberse propuesto llevar a cabo lo que Eduardo Blanco-Amor preconizaba en 1978: rescatar al poeta «de las veladuras que enturbian su genio y dejan inexplicables la raíz y floración de su vida-obra».

Quien rescató en su día al autor de *Romancero gitano* de las *veladuras* que enturbiaban su asesinato era, en efecto, el más indicado para emprender la tarea de hacer que «se conozca a Lorca de cuerpo entero», esto es, sin eludir «la cuestión de la homosexualidad» ya que «hoy sería absurdo que un biógrafo del genial granadino velara aspecto tan fundamental del hombre y del poeta, tanto más cuanto que éste, después de largos sufrimientos, procuró aceptar su no escogida condición de invertido». Como es peculiar en él, Ian Gibson maneja, con la misma perspicaz destreza, documentación escrita y oral pasada por el tamiz de la más rigurosa verificación. El resultado: una exhaustiva respuesta a la primordial pregunta: ¿Qué sabemos hoy, a ciencia cierta, de Federico García Lorca?

Pero nuestro biógrafo no se contenta con dar fe cuasinotarial, año tras año, mes a mes, semana por semana (día a día cuando la documentación se lo permite) de la vida y obra de su personaje. El material biobibliográfico acarreado es sometido a un análisis y comentario en donde todo floripondioseudolirico o interpretación sicoanalítica de tres al cuarto brilla por su ausencia. Tal sobriedad expresiva al servicio de una honradez intelectual irreproachable (todas las fuentes orales y escritas son metódicamente señaladas) constituye algo realmente exótico por nuestros pagos.

Ian Gibson fue catapultado al primer plano del lorquismo mundial gracias al Premio Internacional de la Prensa que en 1972 le concedieron en Niza, de común acuerdo, *Le Nouvel Observateur*, *Triunfo*, *Newsweek*, *The Observer*, *Der Spiegel* y *L'Espresso* por *La represión nacionalista de Granada en*

1936 y la muerte de Federico García Lorca que Ruedo Ibérico había publicado un año antes.

En 1974 se leía en la solapa de la edición francesa: «Las ediciones inglesa, alemana, italiana, japonesa, checha, griega, turca y en otras lenguas están ya publicadas o en preparación». El afortunado investigador era, sin embargo, ya célebre entre los especialistas de Lorca desde que, a partir de 1966, había ido exhumando textos juveniles del poeta granadino que podían leerse en publicaciones tan prestigiosas y difundidas como *Insula* o *Bulletin Hispanique*. Y es que antes de convertirse en el especialista indiscutido de los últimos días de Lorca lo era ya de su infancia literaria. El 15 de junio de 1977 declaraba a Mario Hernández para *El País*: «Pasé todo mi primer verano en España, en el 65, investigando sobre la infancia y juventud de Lorca. Iba por toda España en mi Volkswagen, buscando la huella del viaje que dio pie al primer libro de Federico, *Impresiones y paisajes*, algunas de cuyas páginas se habían publicado previamente en periódicos diversos, como pude descubrir [...] El tema de la represión y la muerte vino después.»

Tras el fructuoso paréntesis de la investigación sobre el asesinato del poeta, Ian Gibson reanudó sus indagaciones acerca del primer Lorca. Y una vez en posesión del primer y último Lorca, era grande la tentación de colmar la laguna del medio y escribir así la biografía completa del más famoso escritor español contemporáneo. El ambicioso proyecto es ya una media realidad. Dentro de un año será una realidad completa.

Posiblemente la mayor originalidad de nuestro ejemplar investigador sea su decidido empeño de no aislar a García Lorca en una especie de nube personal deshumanizadora. Así fue como reintegró al fusilamiento de Víznar al maestro nacional Dióscuro Galindo González y a los banderilleros Joaquín Arco-llas Cabezas y Francisco Galadí Mergal haciéndoles partícipes para siempre del halo del martirio lorquiano. Del mismo modo habrá que asociar en adelante el nombre del profesor de la Universidad de Granada, Martín Domínguez Berrueta, al libro primerizo de Lorca, *Impresiones y paisajes*. Es éste uno más de entre los numerosos personajes que Ian Gibson saca del anonimato para restituirlos a la órbita lorquiana. Dificilmente olvidará el lector el apasionado carácter de este catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes que, en carta abierta al diario *El Defensor de Granada*, contestó en estos términos a una encuesta organizada por un periodista al que detestaba con toda su alma:

Antipático señor: D'Annunzio, Italia y usted me traen absolutamente sin cuidado. El Dante no valía una peseta; Miguel Angel era un picapedrero malo; el Vaticano es una choza si se compara con la catedral de Burgos; Rafael era un pintor de carros.

No es fácil encontrar en la historia universal de la crítica literaria y artística un juicio de mayor originalidad y hay que reconocerle a este catedrático de Literatura y Arte un coraje excepcionalmente juvenil para osar desahogar-

se así, en letra impresa. Razón tiene Gibson en calificar de *berruetianos* ciertos epítetos pródigamente utilizados por el autor de *Impresiones y paisajes* y tan escasamente universitarios como *chulesco*, *horrible*, *estúpido*, etc. Pero el profesor Domínguez Berrueta no sólo no coartó la fogosidad de su impulsivo alumno, confirmándole en la idea de que «lo único que importa es la reacción personal, fervorosa, ante el cuadro, el poema», sino que le inculcó un principio que Lorca haría en adelante suyo: la indisociabilidad arte-vida. La educación familiar abundaba en este sentido, y el estrecho contacto con intelectuales y artistas de la envergadura de un Manuel de Falla o de un Fernando de los Ríos —y no digamos su prolongada inmersión en el humanismo institucionista— no podía sino confirmar una tendencia innata a considerar Ética y Estética como las dos caras de una misma moneda: el hombre de carne y hueso.

Obviamente una biografía de Lorca que rehúya tratar el espinoso problema de su sexualidad sería un contrasentido. Más aún: en ella se enraiza la obra del poeta desde sus primeros balbuceos. La prueba, el medular capítulo 9: *La juvenilia. Dios y Dionisio*, donde Gibson ofrece, por vez primera, una muestra de los primeros textos juveniles inéditos (1917-1920) y pone en ellos al descubierto el doble eje que va a articular toda su obra: la rebeldía contra la ortodoxia católica en que ha sido educado y la angustia erótica de su insatisfacción sexual. La rebelión contra una religión que no tolera el erotismo (y a la que Lorca hace igualmente responsable de la injusticia social) lleva agua al molino de la tesis de Gibson: la no accidentalidad del asesinato del poeta. Heterodoxo social y religioso, el fusilamiento de Vízcar se ilumina con resplandor de hoguera inquisitorial. Doblemente heterodoxo en lo que a sexualidad se refiere, puesto que el poeta no sólo reivindica la satisfacción de los sentidos con la anulación de la dicotomía cristiana cuerpo-alma, sino que en su caso se trata de una sexualidad comúnmente calificada de *amoral*.

Pero, ¿puede etiquetarse realmente de «anormal» la dimensión erótica lorquiana? Fiel a su principio de no considerar nunca a su biografiado como un planeta aparte, Ian Gibson amplía este tema a sus compañeros de generación. Y llega el lector a la conclusión, previsible desde el testimonio de Marcelle Auclair, de una *normal anormalidad* homosexual (asumida o reprimida, en mayor o menor grado) compartida por buena parte de la generación del 27. Escribe Ian Gibson: «En su libro *Enfances et mort de García Lorca* editado en 1968, Auclair afrontó con fina intuición y delicado tacto la cuestión de la homosexualidad del poeta». Y con profunda inteligencia, podía haber añadido, puesto que la sutil escritora francesa apuntó a la raíz social del problema en su extraordinario capítulo *Los amantes descarriados*, donde escribe: «En el tiempo de Lorca un joven español se encontraba tan privado de relaciones femeninas como podía estarlo un soldado en campaña en la guerra de África. Únicamente les eran accesibles las prostitutas [...] Incluso la amistad con una muchacha les estaba prohibido». Y concluye, con indudable tino que eran circunstancias ideales «para acondicionar pederastas».

¿Cómo extrañarse de una tendencia general entre los compañeros de Lorca a *feminizar* sus relaciones entre ellos? La correspondencia aducida por Gibson está llena de expresiones que a todo lector de hoy día no puede por menos de parecerles *desplazadas*. Miguel Pizarro a Lorca:

Escribeme una carta muy cariñosa y yo te contestaré poniendo el corazón en la mía.
Te amo siempre.

Federico a Melchor Fernández Almagro, para que transmita a Pizarro:

Muchas cosas a Pizarrín. Dile que lo amo.

De Alberti a Lorca:

Tú ignoras hasta qué punto podía quererte yo (esto no es una declaración amorosa).

La envidia que provoca un determinado favoritismo por parte de Lorca puede desembocar en reacciones que no dejan lugar a dudas sobre el comportamiento, a veces inequívoco, de esta juventud de los años 20. Un amigo de Lorca quiere convencerle de que abandone a un íntimo por indigno de él, y «tuvo la idea de decirle que le abandonara, pues él también había estado en la cama con él». Y lo verdaderamente extraordinario del caso es que es mentira.

Buñuel no utiliza este tipo de argumentación para alejar a Dalí de Lorca, pero en su ferocidad contra los invertidos y en la violencia de sus ataques epistolares contra el autor de *Romancero gitano* para atraerse al pintor catalán —desde el punto de vista estético, evidentemente— hay un mar de fondo que en sus memorias saldrá a la superficie con violencia incontenible. Ian Gibson podía haber transcrito, para mayor abundamiento de su hipótesis de la homosexualidad latente de Buñuel, un significativo pasaje de las Memorias del cineasta. En *Mon dernier soupir* Luis Buñuel narra como pasó al acto del estrangulamiento de Gala, que Dalí acababa de conocer (y con quien había perdido su virginidad) después de abandonar a Lorca por Buñuel: «Me levanté bruscamente, la cogí, la tiré al suelo y le apreté el cuello con mis dos manos [...] Dalí, de rodillas, me suplicaba que le perdonara la vida a Gala».

¿En qué medida *Un perro andaluz* no refleja los problemas íntimos de sus propios autores, Dalí y Buñuel, tanto como los de sus compañeros de Residencia, que pretendían ridiculizar? Es la pregunta que, a guisa de conclusión, viene a hacerse, al final del libro, el biógrafo de Lorca.

Ardua tarea es condensar en una corta reseña más de medio millar de páginas que a menudo acarrean un material desconocido, cuando no inédito. Refiriéndose a *Romancero gitano*, Francisco de Cossío escribió estas atinadas palabras: «El andamiaje de la más refinada cultura de hoy para elevar un edificio popular. Ello, posiblemente, no se ha visto nunca, hasta ahora». Pues bien, de Ian Gibson puede igualmente afirmarse que ha trabajado con un material

científico inmejorable para construir una biografía de Lorca, popular. Aquí reside, sin duda, la dimensión auténticamente lorquiana de esta ejemplar obra.

Y eso sí que no se había visto nunca hasta ahora.

Ian Gibson, Miguel García-Posada, Antonina Rodrigo, Jesús Sabourín, cuatro destacados lorquistas que han trabajado en las tres direcciones de los estudios literarios: edición crítica, ensayo exegetico e investigación biográfica, para seguir modelando, con más aguda precisión, el relieve histórico-artístico del genial escritor granadino.

Una nueva colección de teatro del XVIII.

E. CALDERA (ed.)
Tramoya (teatro inédito de magia y *gran espectáculo*).
Roma, Bulzoni, 1984.

FERDINANDO ROSSELLI
Universidad de Florencia

A finales de 1984 la editorial Bulzoni presentó la colección *Tramoya* dirigida por Ermanno Caldera, dedicada al *Teatro de magia* del 700. Hasta ahora han salido dos números en que se estudian dos de las muchas comedias que, desde 1716 hasta 1779, llevaron a los tablados españoles el interesante personaje de *Marta la Romarantina*, cuyas aventuras y lances admiraron a Europa entre finales del siglo XVI e inicios del XVIII. De Marta y de sus hazañas nos habla entre otros el Padre Feijoo en su *Teatro Crítico* y, como escribe Caldera, «sabemos que era hija de Jacques Brosier, un tejedor de Romorantin, el cual pensó en aprovechar ciertas dotes de actriz y embaucadora de su hija». Abandonados los telares, Jacques emprendió viajes por Francia, España e Italia acompañado por sus hijas Marie, Sylvine y Marthe. La actividad de la cuadrilla se extendió a varios sectores hasta al maravilloso y peligroso campo de la magia y trato con los demonios. Marta fingía ser poseída por tres de ellos: Belzebuth, viejo y cruel que la atormentaba y perseguía; Marmiton d'Enfer, bruto y feroz y, más interesante, el galante Ascalón, diablo alegre y garboso del que se originará el personaje de Garzón, amante infernal de Marta.

Como señala Caldera, «La chica ofrecía a la gente varias demostraciones de su imaginaria condición: convulsiones, expresiones en lenguas extrañas y, como afirma un anónimo del Siglo XVIII, *agilidad en el cuerpo, mudanzas*

y ademanes estudiados». El éxito que Marta y sus secuaces obtuvieron parece casi increíble, suscitando inmensa curiosidad y concurso popular hasta causar la intervención de las autoridades laicas y religiosas, entre las cuales destacan el Parlamento de París, el obispo de Angers y el de París, cuyas sentencias y exorcismos acabaron por aumentar la fama de Marta la Romarantina.

RAMÓN DE LA CRUZ

Marta Abandonada y Carnaval de París

Tramoya I.º, edición y notas de Felisa

Martín Larrauri, prefacio de Ermanno

Caldera

Roma, Bulzoni, 1984.

Dejando aparte las vicisitudes históricas de esta *familia*, el personaje de la embaucadora endiablada interesó a varios comediógrafos del 700, que escribieron piezas en las cuales Marta figura como protagonista. El primero entre ellos fue José de Cañizares, autor de *Marta la Romarantina* (1716) y de la segunda parte (1740) en que sacó a la escena —según dice Caldera— «una figura nueva de maga que ni tenía que ver con las míticas hechiceras [...] ni con las tradicionales brujas del aquelarre [...] pero se diferenciaba de ellas por su inocencia, por su bondad fundamental, por la integridad —¡párese mientes!— de su fe católica». Marta llega a ser personaje casi prerromántico de mujer enamorada que se libera de su relación con Garzón (el demonio-petimetre Ascalón, más Don Juan que espíritu infernal) por amor y luego se encuentra desilusionada por los galanteos de su esposo; estas cualidades cautivaron a los espectadores, que simpatizaron con la protagonista.

En 1762, la compañía de Águeda de la Calle representó en el teatro del Príncipe, en Madrid, *Marta Abandonada y Carnaval de París* de Ramón de la Cruz, inspirada en la obra de Cañizares, en que el autor intenta obrar «una reconstrucción más fiel de la historia y del ambiente. Por eso escribe más exactamente *Romorantina* (contra el *Romarantina* de la tradición) [...] y, en fin, para recrear el ambiente parisense con mayor fidelidad, introduce diversos parlamentos en lengua francesa». *Marta Abandonada* adquiere mayor humanidad, y más que maga es una mujer enamorada y celosa. «La magia ocupa así un puesto a veces bastante relevante pero es como una realidad de más [...] para atribuirle un toque de gracia o, a menudo, de juego alegre y burlón». Claro que se trata de un influjo neoclásico que se opone al post-calderonismo y que, sin embargo, podemos localizar en Cañizares. En la pieza de Ramón de la Cruz, en los momentos de mayor tensión, no falta retórica, pero evitando el lenguaje culterano y la escenografía aparatosa. Lo que interesa más al autor de *Marta Abandonada*, como puntualiza Caldera, «son ahora las reac-

ciones psicológicas de sus criaturas, que él va bosquejando con un cuidado muy insólito en el teatro español».

Con todo eso Ramón de la Cruz no podía, y quizá no quería, olvidar la *Marta IIª* de Cañizares; al contrario, vive en él un deseo de emulación que se nota ya al iniciar el texto de su comedia. En la primera página de manuscrito, reproducido por Felisa Martín Larrauri en la edición de la obra, el primer título *Marta la Romorantina / Segunda parte* es tachado y corregido en *Marta Abandonada y Carnabal de París*. De todas maneras, si Ramón de la Cruz disfruta el motivo central de la segunda *Marta* de Cañizares, el de los celos por el esposo infiel, «como eje a cuyo alrededor se mueve igualmente la suya», esta dependencia temática no basta para acusarle de imitación o, peor, de plagio. La derivación del tema es irrefutable, pero éste —en la *Abandonada*— cala con una profundidad psicológica que la *Marta* de Cañizares no conoce. Basta citar, del prólogo de Caldera, «el sentimiento polifacético que la ata a Garzón en la compleja, humanísima realidad de sus contradicciones». Marta oscila dolorosamente entre una propensión afectiva y una censura ética luchando con los recuerdos de la antigua pasión. Única solución del enredo, después de la conversión del marido engañador, será la de irse sola a Roma para implorar el perdón de sus pecados dedicándose a servir a las pobres enfermas de la ciudad. Así que se podría decir que Marta, «la victoriosa», sale de la escena «con la cabeza erguida como la verdadera y única triunfadora».

Al prefacio de Caldera sigue el texto de la pieza, esmeradamente estudiado y presentado por Felisa Martín Larrauri. La estudiosa nos da noticias exhaustivas del manuscrito —el n.º 1-47-5 de la Biblioteca Municipal de Madrid—, que es seguramente «una copia destinada al apuntador, como son la mayoría de los manuscritos de teatro de la Biblioteca Municipal». En el texto abundan notas y explicaciones que aclaran varios problemas, por ejemplo se indican variantes introducidas por otras personas en papelitos pegados en las hojas del ms., expresiones debidas a cuestiones teológicas, etc. Se trata de un trabajo muy interesante y que abre meritoriamente esta colección de textos teatrales *mágicos* del 700.

JOSÉ LÓPEZ DE SEDANO

Marta Aparente

Tramoya 2.º, edición, prefacio y notas

de Antonietta Calderone

Roma, Bulzoni, 1984.

En este segundo volumen, Antonietta Calderone estudia y presenta el texto de *Marta Abandonada*, que concluye en 1779 la serie de comedias sobre la mujer-maga-celosa Marthe Brossier y en que, como apunta la estudiosa, «la

característica más notable [...] es la de fingir que la protagonista ha muerto de modo que un espíritu infernal la sustituye». No es esto un recurso nuevo, pero interesa señalar la última transformación del sujeto que, a lo que parece, va acercándose al drama teológico y moral.

El primer problema que la autora tiene que solucionar es de tipo cronológico, es decir el de las ediciones que la comedia de *Marta* tuvo entre 1716 y 1779. Es un asunto a que A. Calderone se dedicó también en trabajos anteriores, llegando a establecer este esquema: *Marta la Romarantina* (J. Cañizares, 1716); *El asombro de Francia. Marta la Romarantina, II.ª parte* (J. Cañizares, 1740); *Marta Abandonada y Carnaval de París* (R. de la Cruz, 1762); *El asombro de Francia. Marta la Romarantina* (D. Ripoll Fernández de Ureña, 1770); *El asombro de Francia. Marta la Romarantina, IV.ª parte* (M. Hidalgo, s.f.); *Astucias del Enemigo contra la Naturaleza. Marta Imaginaria, segundo asombro de Francia* (J. Concha, s.f.); *Marta Aparente* (J. López de Sedano, 1779).

Establecida esta secuencia, A. Calderone examina otro problema tan importante cuanto complejo: el de la paternidad de la obra. Aparte atribuciones arbitrarias fácilmente refutadas, la investigadora nos relata que en un dato de la *Cuenta de los gastos de por una vez de la comedia de Marta aparente representada por la compañía en Navidad de este año de 1779*, resulta que se abonaron a *Don Joseph Sedano* 1.500 reales, cantidad que recibían entonces los dramaturgos por una comedia. El hallazgo de este documento resuelve el problema general de la atribución de la pieza, pero no aclara definitivamente la cuestión ya que vivían en aquel tiempo «dos autores teatrales que se apellidaban casi del mismo modo: José López de Sedano y Juan José López de Sedano». A. Calderone hace un escrutinio completo de las obras de los dos, cotejando textos e ideologías, examinando estudios y ensayos sobre teatro del 700, además de consultar documentos originales que presenta en su obra. La conclusión es que *Marta Aparente*, refundición de *Marta Imaginaria* de José Concha, se debe asignar a José López de Sedano. El paso de la *Imaginaria* a la *Aparente* es documentado por la investigadora por numerosas comparaciones de los textos, y la conclusión aparece irrefutable. De este examen detenido resultan, entre otros, dos aspectos característicos de la producción de José Sedano: la galofobia y la atención —casi involuntaria— hacia una posible realidad con empeño didáctico-moral. En relación al primer asunto escribe A. Calderone: «Lo que nos revela más sintomáticamente la postura antifrancesa del refundidor es la crítica indirecta a Francia que hace Garzón, el cual, por ejemplo, en *Marta Imaginaria* se vale del abusadísimo recurso escenográfico del baile en *tele-visión* [...] «para que Francia conozca / cuánto es mi poder...» (vv. 1617-18), mientras en *Marta Aparente* se vale de ello para convencer a Jacome y al Barón (esposo de Marta) de que abandonen Francia, mostrando las maravillas de su Patria...». Por lo que se refiere al segundo aspecto, basta-

rá considerar que José López de Sedano «intenta dar credibilidad, cuando no verosimilitud, a su enredo mágico», y esto se nota en la introducción y la eliminación de la protagonista. En la *Imaginaria*, resurrección y desaparición se presentan como prodigios cumplidos por arte de magia; en la *Aparente* «es Garzón el que comunica que Marta no está *realmente* muerta sino sólo *aparentemente*, por efecto de un veneno que él mismo le había suministrado a causa de sus celos; con un antídoto él ahora puede llamarla a la vida». Pero la Culpa propone al diablo galante una sustitución: ella tomará la forma de Marta, engañará a sus deudos y a todo el mundo y «cuando por tanto exceso / me persiga la justicia, / o me arrojaré en el fuego, / o será el mar mi sepulcro, / o me beberé un veneno...» (vv. 278-82). Por tanto el *suicidio* de la Culpa es aparente y no escandalizará a los espectadores. La estudiosa señala, en conclusión, que «desde un doble punto de vista, moral y estilístico [...] pueden verse encuadradas las intervenciones de orden estilístico que el refundidor efectúa a partir del original y que se manifiestan: a) en la supresión de cualquier paso que pueda sonar irreverente o sacrílego... (censura religiosa y moral); b) en la depuración del estilo, eliminando lo superfluo, con el fin de conseguir la tan deseada *claridad* (censura estilística)». Por eso, después de haber documentado su opinión, la autora observa que «la obra de José Sedano, aunque no responda a una revisión neoclásica, puede adscribirse a la típica tradición española de las *refundiciones*, con pretensiones de una reescritura más válida estilística y moralmente del género fantástico-mágico». Así que *Marta Aparente*, sin ser obra maestra, representa «un evento interesante en una fase de crisis y de reflexión en la historia del teatro del siglo XVIII».